

L'opération photographique est de l'ordre de la collecte, une cueillette de ce qui est peut-être déjà une image. La collection est un mouvement, un protocole, qui ouvrent sur la modélisation, sur une intellection et une lecture des choses. La collection mise en œuvre contribue à l'existence du photographique dans le champ de l'art moderne et contemporain.

Le thème de la collection est une manière de conclusion à la collaboration à la revue *La Recherche photographique*, poursuivie depuis sa fondation avec André Rouillé en 1986. Il est l'un des passages vers l'exploration de l'interactivité et du virtuel en art. Il trouve ainsi son expression dans la base de données considérée comme pratique artistique, dans l'installation *Mémoire de crayons* et dans l'entreprise menée autour de Rousseau.

Ce texte est publié dans le n° 10 de *La Recherche photographique*, « Collection, série », Paris, juin 1991.

La collection à l'œuvre

« Cet herbier est pour moi un journal d'herborisations qui me les fait recommencer avec un nouveau charme et produit l'effet d'une optique qui les peindroit derechef à mes yeux (1). »

De l'île Saint-Pierre où il s'est réfugié Jean-Jacques Rousseau divise le territoire en carrés avec le projet d'y herboriser en chaque saison et d'en extraire la flore absolue, avec surtout ce désir de faire que derrière cette collecte, cette fixation de plantes en icônes d'elles-mêmes, se mettent en mémoire des *vues* dont l'acuité et la disponibilité dépasseraient, en force de délectation, une expérience du présent toujours trop pauvre au regard de la conscience de soi qu'on en espère. Partout dans le texte rousseauiste filtrent des images qui pourraient bien être des photographies : jalons de l'itinéraire biographique, points de vue et cadrages en pensée, scènes à revisiter, illustrations soigneusement décrites en vue de leur exécution. En désignant quelques petites choses d'élection, une fleur séchée, une oublie, un ruban, un lacet, en les fixant pour qu'elles restent définitivement réminiscences, en les classant en un feuilletage serré, Rousseau pratique un art de la collection homogène à son écriture. L'effet de présence pure est le gage du retour de toute sensation, le viatique de toute fuite dans le souvenir, un miroir de soi à jamais disponible. L'actualité de l'objet transporte dans le virtuel le désir de voir (2). La collection innocente le voyeur mais révèle le fétiche. Un fétiche qui ne se substitue pas cependant à la réalité première. Les choses de collection seront des intermédiaires entre un réel absent et une rêverie en puissance, une manière d'artefact croisé de l'objet et de sa propre image. Autant dire qu'avec ces qualités elles se feront volontiers œuvre d'art.

Le cabinet de curiosités, ce « lieu de l'appréhension par l'homme des œuvres de la nature et de l'art », « abrégé de l'univers (3) », est jusqu'au xviii^e siècle le lieu de tous les doubles. Ce double dont Clément Rosset dit qu'il est « le biais le plus direct – ou

si l'on préfère le moins indirect – par lequel il puisse arriver au réel d'être "visible", appréhendé au plus près de sa réalité en apparaissant dans l'évidence de sa non-visibilité (4) », est composé de tableaux, d'estampes, mais d'abord de fossiles, d'animaux en bocaux ou empaillés, d'herbiers. Tous objets dont la singularité est d'avoir connu la transmutation du vivant à l'artificiel, d'avoir atteint un statut hybride où le réel s'efface derrière l'icône tout en restant là, disponible. Or, au temps de Rousseau, le cabinet de curiosités disparaît. L'esprit encyclopédique le redistribue entre muséum de sciences naturelles et musée des beaux-arts. L'herbier rousseauiste est authentiquement dans la botanique mais il trouvera son sens dans la poésie. Il appelle un nouvel art d'image. Nous dirons que c'est la photographie.

1. Le passage au photographique

D'emblée la technique d'enregistrement de l'ombre qu'est le *photogenic drawing* de William Henry Fox Talbot (1839) s'applique aux plantes, coupées et mises à plat comme pour un herbier. L'unification de tous les éléments qu'accumulaient les cabinets de curiosités va se réaliser dans la photographie. Le passage s'effectue de la collection à la collecte optique. Sous le régime de l'empreinte photographique se réalise un *continuum* de l'échantillon naturaliste à l'estampe. La collecte, désormais assumée par la photographie, s'exerce sur un monde qui apparaît comme fait d'archives, un fonds d'images latentes. La photographie ayant hérité du traitement indifférencié des œuvres de la nature et de l'art est fondée à induire une esthétique du document. Puisque les choses semblent désormais à même d'exprimer leur vérité en s'autodessinant, il convient à la fois d'entreprendre le grand inventaire photogénique, et de se taire. Car le réel est là, préhensible, autant le laisser parler, même s'il ne dit rien d'autre que lui-même.

Dans le commentaire rédigé lors de la parution de *Formes originelles de l'art* (1928), l'ouvrage de Karl Blossfeldt consacré à une flore inconnue sous un tel grossissement, Walter Benjamin écrit : « On louera le silence de celui dont la recherche aboutit au recueil d'images qu'il nous présente ici, [...] cette grande révision de l'inventaire des perceptions qui transformera – sans qu'on puisse encore prévoir dans quelle perspective – notre représentation de la réalité (5). » Atget lui aussi, en « maniaque, promeneur solitaire qui collectionne des vues comme des pièces de musées (6) », photographie et compile sans relâche, silencieusement. Avec l'alibi du « document pour artiste », puis du « document » tout court, il va développer un art du pur constat, une vision économique et juridique, qui annonce, au-delà de sa reconnaissance par les surréalistes, l'attitude des artistes conceptuels.

Tout collectionneur connaît cela : l'objet recherché, celui qui viendra combler le vide, existe déjà. Le créer soi-même serait tricher. Au besoin, au moment même où il entre dans la collection, on oubliera qu'il a dû être fabriqué et commandé. Il n'y a de vraie place que pour le *readymade*. La photographie par Alfred Stieglitz de *Fountain*, l'urinoir signé R. MUTT (1917) dans *The Blind Man N° 2* en mai 1917, atteste la complicité du médium photographique avec l'opération *ready-made* : laisser « les regardeurs faire le tableau ». Non exposé à l'*Independents' Show*, non mentionné au catalogue, l'objet fait la preuve de sa réalité par la réalité de l'œuvre de Stieglitz. Si elle semble faite pour témoigner de cette injustice, cette photographie est d'abord l'œuvre de Stieglitz, travaillée par un jeu d'ombre raffiné : « Bouddha » ou « Madone

de la salle de bain ». L'équation de Duchamp – l'art c'est faire et faire c'est choisir – sonne la reconnaissance du procès photographique dans le champ de l'art. Comme la saisie photographique, comme aussi le « stoppage », le *ready-made* est l'acte minimal de la collecte. Duchamp en donnera la formule : « En projetant pour un moment à venir (tel jour, telle date, telle minute), "d'inscrire un *readymade*". – Le *readymade* pourra ensuite être cherché (avec tous délais). [...] C'est une sorte de rendez-vous (7). »

L'œuvre d'art, « réduite à sa fonction énonciatrice (8) », est validée par son inclusion dans une collection, celle conçue par l'artiste comme celle rassemblée par l'amateur d'art. Repéré et transporté, l'objet est simplement élu. Mais il appelle une instance d'enregistrement. « Il vous choisit pour ainsi dire », dit Marcel Duchamp. En écho à cet apparent paradoxe, on se souviendra de Robert Doisneau qui, renversant la métaphore ordinaire, voit dans le photographe non un chasseur d'images, mais le lapin, la cible de toutes les images qui le pourchassent (9).

2. Le mouvement de la collecte

La collection travaille pour mémoire, mais son espace opérationnel est le temps réel. L'objet de collection se définit dans le temps de sa découverte, dans le mouvement de la collecte. La collection est un itinéraire, la collecte est un véhicule. Dans sa mission pour la Farm Security Administration (1935-1938), Walker Evans use d'un dispositif qui ne se limite pas à la chambre noire. C'est d'abord tout un ensemble d'instructions programmées. On lui a fourni une voiture, et le champ de son appareil ainsi « embarqué » va s'assimiler, dans le mouvement de translation, au cadre de la fenêtre latérale du véhicule. Position de constante frontalité, de pure reproduction des archétypes de l'espace américain : façades, groupes, enseignes, portraits, vitrines, et jusqu'à la devanture d'un photographe (225 photos d'identité assemblées en un rectangle homothétique à la plaque qui va les copier). Constamment renouvelée, la « découverte » – cette portion du paysage que l'on aperçoit par une ouverture du décor – s'inventorie automatiquement. Walker Evans en fera au demeurant l'expérience innovatrice, avec la série *Through the Train Window* (10) (1950) et avec les façades prises d'une voiture dans *Chicago, A Camera Exploration* (1947). Ce dernier portfolio donne lieu à un autre protocole de collecte automatique, utilisé aussi à Detroit : l'appareil, de format carré, est fixé en légère contre-plongée au bord du trottoir et les passants, les clientes d'un grand magasin, viennent littéralement s'y prendre, comme dans une nasse.

En 1955, Walker Evans prend des outils métalliques posés à plat et détournés sur un fond blanc. Intitulée *Beauties of the Common Tool*, cette série lui suggère cette notation : « À longueur de temps l'homme va rester devant la vitrine du quincaillier à regarder les outils alignés ; l'eau lui en viendra à la bouche ; il entrera et tendra 2,65 dollars pour une clé à molette spéciale magnifiquement polie ; et probablement il ne s'en servira jamais à quoi que ce soit (11). » Vieillissant, il photographiera, avec cette technique d'arrachement instantané qu'est le Polaroid, des fragments d'enseignes et annonces typographiques, signes, choses-images, objets-textes ambigus, sujets de prédilection de sa photographie depuis toujours. Lorsqu'en 1971 il exposera sa collection d'authentiques plaques signalétiques et publicitaires, dont beaucoup ont figuré dans ses photographies, Walker Evans affichera ce commentaire : «

Assurément, chacun dans cette galerie peut éprouver ces objets exactement comme le photographe les a ressentis sur le terrain. La sensualité directe, instinctive, stupéfiante de l'œil, voilà ce qui est en jeu ici comme là-bas, maintenant comme à ce moment-là. [...] Arracher ces objets à leur contexte, c'est en vérité précisément ce que fait de toute façon et à tout coup le photographe avec sa machine, l'appareil photographique (12). » À sa mort en 1975, on découvrira, photographiée par John T. Hill, son exécuteur testamentaire, l'étrange installation qu'il a faite sur son lavabo de marbre : un monceau de notes et d'étiquettes, et, délicatement disposés, une quantité d'opercules d'aluminium, – ceux que l'on arrache des boîtes de bière –, débris d'emballages photographiés déjà dans ses échantillons de sols des années soixante. Au premier plan ce billet : « Please do not disturb the arrangement... ».

Une propension à la collecte, à l'inventaire, à la série amorcée mais inachevée, c'est déjà, dans les années quarante, le versant le plus pathétique de la photographie de Wols (13), marquée comme toute sa production par les thèmes autobiographiques de l'enfermement et du silence, de la pesanteur et de l'écrasement : jetés sur la table ou le sol, quelques clous, morceaux de sucre, petits légumes, tranches de viande, fragments de pierre ramassés on ne sait où, extraits d'une poche, clé, pièces, allumettes. Ainsi rapportées vers l'appareil photographique, crûment abandonnées à leur sort, ces pauvres choses prennent certes la suite des objets arrangés, modelés, de la tradition surréaliste, telles les « sculptures involontaires » ramassées par Dali, mais Wols en désigne simplement la présence, en deçà de tout effet symbolique ou métaphorique.

Les artistes du copy-art manifesteront une attitude semblable en usant de l'appareil de prise de vues particulier qu'est le photocopieur pour ce qu'il fait le mieux : transférer tel quel, dans le rapport le plus direct, le banal aspect des choses qui se plaquent sur la vitre de la machine. Machine à mettre à plat, à débiter les apparences, à trancher comme on coupe le jambon (Wols encore, et ses tranches de viande), à scander les images en série, le photocopieur est l'instrument de prédilection de toute une lignée d'artistes de l'inventaire et de la mise en mémoire. Pati Hill, parmi ces artistes qui, aux États-Unis, fondent l'usage artistique du copieur dès la fin des années soixante, associe une série de poèmes autobiographiques aux photocopies des objets quotidiens (épingles à cheveux, peigne, savon, petits jouets, etc.) qu'elle a accumulés dans une corbeille à linge (14). Elle s'attache, au début des années quatre-vingt, à une appréhension attentive et poétique du parc et du château de Versailles. Elle cueille du buis et des pissenlits, ramasse des bâtons d'esquimaux, des fers de chaussures, relève par estampage des fragments de murs, de sols et de statues. Photocopiés, assemblés en référence à des motifs de grilles et de portes, ces prélèvements doivent être réunis en un majestueux album et faire figure de musée, à la fois intime, baroque et dérisoire, un équivalent en mineur de Versailles.

3. Le protocole conceptuel

En récusant la valeur d'originalité de l'œuvre attachée au travail d'atelier, le *ready-made* se déclarait soumis aux lois de la production industrielle en série. Le pop art en avait fait sa méthode mais aussi son thème, lui empruntant donc des valeurs plastiques et figuratives. Avec l'art conceptuel, l'esthétique du multiple, de la répétition, de la quantité, se réfère aux schémas de l'investigation scientifique, de

l'accumulation des connaissances, du traitement de l'information, voire aux règles administratives ou juridiques. La représentation, l'hégémonie du visuel, contestées par Duchamp, réhabilitées sensiblement par le pop art, font place aux notions de projet, de programme, de processus. La collection, érigée en principe de désignation, de récurrence et d'archivage, fait œuvre.

En 1967, Sol LeWitt, en réaction au caractère intensément personnalisé de l'expressionnisme abstrait nord-américain, donne cette définition de l'art conceptuel : « Quand un artiste adopte une forme conceptuelle d'art, cela signifie que tout est prévu et décidé au préalable et que l'exécution est affaire de routine. L'idée devient une machine qui fait l'art. [...] L'art doit engager l'esprit du regardeur plutôt que ses yeux ou ses émotions. [...] Les idées peuvent s'énoncer par des nombres, des photographies, des mots, ou tout autre moyen, peu importe... (15) » « L'artiste sériel ne cherche pas à produire un bel ou mystérieux objet, mais fonctionne comme un archiviste qui catalogue les résultats de ses prémisses. [...] Il doit suivre ses principes prédéterminés jusqu'à leur conclusion en évitant toute subjectivité (16). »

Sol LeWitt travaille, dès le début des années soixante, à des dessins et collages inspirés de Muybridge, puis à des livres minimalistes, décrivant des variations de grilles, des modalités de localisation de points dans les pages carrées. Même la sculpture peut se produire dans le livre puisqu'elle n'est pas une chose mais la manifestation d'un potentiel d'organisation, d'un système de décision et d'un mouvement mental. La photographie prend ainsi une place grandissante. *Brick Wall* (17) (1977) rassemble trente photos en noir et blanc de la même surface de briques inégales, prises sous l'éclairage variable du cours d'une journée. Référence est faite à la série *Cathédrale de Rouen* de Monet, et, ironiquement, à la structure de cubes propre à l'artiste. La trame volumique apparaît cette fois, dans un jeu subtil de redoublement, comme agent d'auto-appréhension d'un réel chaotique. Regardée rétrospectivement à partir de cet emploi, la cellule cubique de LeWitt agit non seulement comme un modèle sculptural mais aussi comme un système d'investigation du réel environnant, comme un instrument de capture d'images « naturelles » par le regardeur. C'est précisément ce processus génératif sériel et géométrique qui fondera les livres proprement photographiques de Sol LeWitt. Tous sont de format carré, et les photographies s'insèrent, selon une grille normée, dans des pages de quatre ou neuf cases. En l'absence de texte, la matière photographique, brutale, minimale, est soumise à un double mouvement : elle s'ordonne sur la page blanche en images autonomes, ou bien se découpe selon la grille blanche et épaisse surgie au premier plan.

Pour *From Montelucio to Spoleto / December 1976* (18), Sol LeWitt applique cette grille au paysage de son propre trajet de marcheur. Les quarante pages, y compris les couvertures de l'ouvrage, sont découpées en neuf. Les 360 vignettes carrées peuvent se lire dans leur simple chronologie, mais parallèlement se percevoir comme des inventaires et des échantillonnages de motifs, couleurs et textures, sols, rochers, murs de pierre, ciels nuageux, arbustes, troncs, feuillages ensoleillés, fragments de panoramas, constructions, portes, etc. *Sunrise & Sunset at Praiano* (19) (1980) enchaîne semblablement, mais sur des pages à quatre carrés, des photographies en couleurs de paysages marins aux ciels changeants, moments vécus autant que notations météorologiques. Cette logique double du récit et de la classification est celle d'un auteur, mais c'est aussi le réel qui l'impose. Le dispositif propice à la collection (et en cela il est parfaitement homogène au dispositif général de la

photographie) a cette capacité singulière de vérifier la pertinence de ses modèles logiques au moment même où il les découvre. Appliqué au réel, c'est un principe d'auto-organisation de la saisie. La sculpture blanche devenue casier de naturaliste trouve son usage le plus radical avec *PhotoGrids* (20) (1977). Ce livre est une collection qui appartient en propre à l'univers conceptuel de l'artiste puisqu'elle classe tout ce qu'il a pu recueillir en matière de structures répétitives : croisillons de menuiserie, grilles et grillages, plaques métalliques tramées, jeux de marelle, carrelages, mosaïques. Ces modèles de tracés régulateurs sont très librement relevés, dans une technique ouvertement fonctionnelle de notes prises « en amateur ».

Autobiography (21) (1980) confirme la dimension personnelle mais non subjective de la collecte exercée pour les premiers livres. L'inscription se substitue à l'expression ; ce postulat commun au photographe et au collectionneur se vérifie ici d'autant mieux qu'il s'applique à l'existence même de l'artiste. Sol LeWitt voit son principe littéralement coïncider avec sa vie. Son lieu de travail et d'habitation à New York fait l'objet d'une investigation systématique. L'ordre émerge du désordre. La grille de capture se fait grille de lecture, musée, mémoire d'un quotidien, lui-même accumulateur : ustensiles, outils, objets-fétiches, coupures de journaux épinglées au mur, classeurs à tiroirs, boîtes, photos-souvenirs, piles de papiers et d'images, rayonnages de cassettes et de livres. En offrant un tel inventaire ostensiblement exhaustif, sincère et identifié, de son espace intime, Sol LeWitt trace un diagramme que l'on se plaît à parcourir et à décrypter, qui se révèle d'une intelligibilité ordinairement réservée au texte. C'est le roman de son existence d'artiste. On pense à nouveau à Fox Talbot et à sa collection de livres, soigneusement classés sur des étagères. Parmi les illustrations de *The Pencil of Nature* (1844) destinées à démontrer les possibilités fondamentales d'une technologie nouvelle, cette image, d'une simplicité rigoureuse, illustre l'effet de présence et de réalité des objets, tout en ouvrant sur la puissance conceptuelle de la photographie : elle fait exister des romans qui n'ont pas encore été écrits (22).

4. Le modèle textuel

L'art conceptuel travaille précisément au passage des critères plastiques vers des modèles linguistiques, à faire du spectateur un lecteur. Ainsi Dan Graham propose, en 1966, *Schema*, la « recette » d'un poème sous forme de simple liste d'instructions, algorithme paramétré sur les caractéristiques mêmes des revues susceptibles de le publier, établissant ainsi un lien autoréférentiel entre texte et contexte formel. Il renouvelle l'expérience d'une œuvre adoptant la forme d'un authentique article de presse avec *Homes for America* (1966), une série de photographies de modèles de maisons préfabriquées qui démontre leur esthétique minimale, combinatoire et sérielle. Cet inventaire photographique sera le point de départ de ses recherches sur l'hétéronomie du médium artistique et sur l'inclusion du spectateur dans les effets de miroir et de feed-back vidéo de ses environnements, performances et projets architecturaux.

Edward Ruscha avait lui aussi opté pour l'imprimé le plus ordinaire et pour la forme la moins expressive, la moins signée, de la photographie, rejetant toute idée de tirage original et jusqu'au modèle classique du reportage documentaire. *Various Small Fires and Milk* (1964), un petit fascicule de 48 pages, précieux par son extrême

simplicité, n'est, selon son auteur, qu'« un recueil de faits, une espèce de collection de ready-made (23) ». Ses livres *Twenty-six Gasoline Stations* (1963), *Some Los Angeles Apartments* (1965), *Every Building on the Sunset Strip* (1966) se présentent aussi comme des inventaires laconiques, de purs relevés d'échantillons volontairement incomplets. Hans Haacke propose, lui, en 1971, une série de 146 photos accompagnées de feuillets dactylographiés et des plans de Harlem et du Lower East Side : tous les bâtiments, logements pauvres étrangement semblables, tous propriété de la famille Shapolsky dont il dénonce le monopole. Ce travail sera refusé par le Musée Guggenheim comme « inapproprié », « corps étranger dans un musée d'art ». Cette manière, qui semble devoir beaucoup à Walker Evans, pourrait être celle du grand livre de Friedlander, *American Monument* (1976), répertoriant plus de deux cents monuments. Mais il confirme l'attitude constante du photographe : afficher le dérisoire du regard libre et individuel, refuser de mettre de l'ordre dans le chaos visuel.

« Le monde est plein d'objets, plus ou moins intéressants ; je ne souhaite pas en ajouter. Je préfère simplement énoncer l'existence des choses en terme d'heure et / ou de lieu (24). » Le projet global de Douglas Huebler s'appuie lui encore sur une collecte et une quantification photographiques réglées par une proposition énoncée, un *statement*. *Duration Pieces* et *Location Pieces*, 1968 et après, opèrent sur l'espace et le temps : le survol des États-Unis fournit 13 photos attachées à chacun des États traversés ; une marche dans Amsterdam fait en 12 photographies le constat de la limite jamais atteinte désignée en divisant par deux la durée des segments successifs du trajet ; à réaliser par l'acquéreur de la pièce, une suite de 24 photographies de ciels prises autour de la terre en application d'un protocole temporel rigoureux.

Si le mouvement pop art peut reconnaître Walker Evans comme l'un de ses grands initiateurs, on considérera rétrospectivement que Bernd et Hilla Becher en font partie – tout en ressortissant à l'art conceptuel – lorsque, dès la fin des années cinquante, ils entreprennent le vaste projet de recensement des constructions architecturales et techniques qu'ils nommeront, en 1970, *Anonyme Skulpturen*. Leur manière de faire la statistique des variantes, de dresser une typologie des maisons à colombages, des hauts fourneaux, des chevalements, des châteaux d'eau, par des clichés d'une incroyable stabilité de principe et d'exécution, met en jeu, comme chez Blossfeldt ou Sander, l'espacement par lequel les éléments se rapportent les uns aux autres. Cet effet de différence pousse la photographie vers une langue d'images. La collection serait alors, comme on a pu le dire de cette suite particulière qu'est le montage cinématographique, un texte hiéroglyphique. La tentation d'exhaustivité de ces images en nombre le révèle : la collecte photographique tend à l'extraction de modèles : les chevalements des Becher parlent d'une figure fondamentale de vecteurs de forces qui relie le sol aux entrailles terrestres ; leurs châteaux d'eau désignent une solution universelle de puissance, de solidité et d'équilibre. La séquence induit un mouvement qui ne restitue pas seulement le geste nécessaire à sa constitution, mais qui a valeur d'inférence et de prédiction. La collection, comme principe d'ordre appliqué à la réalité, englobe la vie des artistes-collectionneurs, pour qui les photographies ne seront pas de simples jalons autobiographiques, mais le modèle logique de leur existence même, à poursuivre.

Notes

1. Jean-Jacques Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, *Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, Paris, t. I, p. 1073. L'optique est un dispositif de miroir et de lentille renforçant l'illusion de profondeur et de perspective de gravures colorées, les vues d'optique, très en vogue dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle.
2. Sur l'exercice du regard chez Rousseau, voir Jean Starobinski, *L'Œil vivant*, Gallimard, Paris, 1961.
3. Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise :XV^e-XVIII^e siècles*, Gallimard, Paris, 1987.
4. Clément Rosset, *L'Objet singulier*, Minuit, Paris, 1979, p. 15.
5. Walter Benjamin, *Die literarische Welt*, 23 novembre 1928, traduit par Marc B. de Launay.
6. Waldemar George cité par Françoise Reynaud dans *Eugène Atget*, Centre national de la photographie, Paris, 1984.
7. Marcel Duchamp, « La mariée mise à nu par ses célibataires, même (la "boîte verte") », *Duchamp du signe*, Flammarion, Paris, 1975, p. 49.
8. Thierry de Duve, en référence à Michel Foucault dans *Résonances du readymade*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1989, pp. 12-13.
9. Entretien avec Jean-François Chevrier, France Culture, 1980.
10. *Walker Evans at Work*, Harper & Row, New York, 1982, pp. 202-203.
11. *Ibid.*, p. 208.
12. Yale Art Gallery, décembre 1971, publié dans *Walker Evans at Work*, *ibid.*, p. 228.
13. Laszlo Glozer, *Wols Photograph*, Schirmer / Mosel, Munich, 1978 ; *Wols photographe*, Centre Pompidou, Paris, 1980.
14. Pati Hill, *Slave Days, 29 Poems, 31 Photocopieds Objects*, Kornblee Gallery, New York, 1975. Pati Hill, *Letters to Jill, a Catalogue and Some Notes on Copying*, Kornblee Gallery, New York, 1979.
15. Sol LeWitt, « Paragraphs on Conceptual Art », *Artforum*, juin 1967.
16. Sol LeWitt, « Serial Project n° 1 », *Aspen Magazine*, nos 5-6, 1966.
17. Sol LeWitt, *Brick Wall*, Tanglewood Press, New York, 1977.
18. *From Montelucio to Spoleto / December 1976*, Van Abbemuseum, Eindhoven, 1984.
19. Sol LeWitt, *Sunrise & Sunset at Praiano*, Rizzoli, New York, 1980.
20. Sol LeWitt, *PhotoGrids*, Paul David Press, Rizzoli, New York, 1978.
21. Sol LeWitt, *Autobiography*, Multiples, New York, 1980.
22. Rosalind Krauss, *Le Photographique*, Macula, Paris, 1990, p. 29.
23. Edward Ruscha, entretien avec John Coplans, *Artforum*, février 1965.
24. Cité par Ursula Meyer, *Conceptual Art*, Dutton, New York, 1972, p. 137.